

anxa
88-B
2698

MAX BURI

VON

HANS TROG

NEUJAHRSBLETT

DER

ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT

1917



ZÜRCHER KUNSTGESELLSCHAFT
NEUJAHRSBLATT 1917

MAX BURI

VON

HANS TROG

MIT 15 ILLUSTRATIONEN

KOMMISSIONSVERLAG VON BEER & C^{IE} — ZÜRICH



Digitized by the Internet Archive
in 2015

<https://archive.org/details/maxburi00trog>

In der Nacht vom 21. auf den 22. Mai 1915, unmittelbar vor dem Pfingstfest, ist Max Buri in Interlaken erschütternd plötzlich einem Herzschlag erlegen. Am 24. Juli würde er seinen siebenundvierzigsten Geburtstag begangen haben. Krankheit hatte im letzten Jahrzehnt seines Lebens mehrfach stark an seinem scheinbar so robusten Körper gerüttelt. Ein heimtückisches Kehlkopfleiden hatte längere Zeit schwere Bedenken geweckt. Aber es war dann doch in einer recht befriedigenden Weise gehoben worden. Buri hatte seine Arbeit mit scheinbar völlig zurückgekehrter Kraft wieder aufgenommen. Um so überraschender und schmerzlicher traf die Kunde von seinem Hinschiede, und die Klage um den Toten war allgemein in unserm Lande, das in Buri einen seiner ersten Künstler verloren hatte, einen Künstler, dessen Schöpfungen auch über die Grenzen der Schweiz hinaus immer lebhaftere Beachtung, immer höhere Wertschätzung gefunden hatten, so dass ein stattlicher Ruhmeskranz seinen Namen umgrünte. An der Totenbahre, bevor sein Sterbliches den Flammen übergeben wurde, hat der Zürcher Maler S. Righini im Namen der Gesellschaft schweizerischer Maler, Bildhauer und Architekten von dem Künstler, dem Kollegen, dem Freunde tiefempfundene Abschied genommen. Da vernahm man das Wort: „So lange von Schweizerkunst die Rede sein wird, wird der Name Max Buri erstrahlen als einer der leuchtendsten Juwelen ihrer Krone.“

Die herrlichste Nanie auf den grossen Maler hat dann im Zürcher Kunsthaus eine Gedächtnisausstellung gesungen, die, schon ein Vierteljahr nach Max Buris Tod zur Tat geworden, für Tausende zum köstlichen Genuss und zur nie erlöschenden Erinnerung wurde. Ihre Signatur war das kraftvollste, blühendste Leben. Zu einem Fest ward sie für unser Auge, für unser Herz. Ein viel zu früh uns Entrissener stand als ein Vollendeter vor uns. Und zwei noch nicht zum

letzten Pinselstrich gediehene Werke, eine kleine Landschaft, in der ein reich blühender Fruchtbaum sein Geäst stolz und stark in den blauen Himmel reckt, und ein Figurenbild, über dem das volle Behagen bäuerlich fester Existenz liegt, — sie redeten laut von einer sicher in sich ruhenden Meisterschaft, auf die kein Stäubchen von nachlassender Kraft sich gelegt hatte. Mitten aus der goldenen Ernte ist der Künstler abgerufen worden. Wir hätten ihn so gerne noch lange weiter schaffen und spenden sehen, fruchtbar und saftig, wohligh und gediegen, leuchtend und festlich wie der gesegnete Kanton, aus dem er entsprossen war; mit dem er verwurzelt blieb, eng und treu, sein Leben lang; der seiner Kunst Prägung und Gestalt verlieh. Aber ist es nicht auch schön, in der Reife hinwegzugehen, ohne jedes Gefühl von Stocken und Abnehmen der schöpferischen Kraft, ohne Herbst, ohne Winter, in der Fülle des Sommers?

Sommerpracht ist die Jahreszeit von Max Buris Kunst. Einmal nur, in früheren Jahren, als er sich noch nicht ganz gefunden, hat er eine Winterlandschaft gemalt; sonst hielt er's mit dem warmen, sonnigen Himmel, dem leuchtenden Grün, dem farbigen Glanz über See und Gelände, den licht-erfüllten Stuben, mit Menschen, die die Sonne gebräunt und die Arbeit draussen gesund erhalten hat bis ins Alter, die nie winterlich versauert sind.

Man kann sagen: Der Schatten fehlt in Max Buris Kunst — seelisch, malerisch. Eine breite Daseinsfreude umflutet alles. Es ist eine Sonnen- und Sommerkunst. Ist's nicht wie ein Symbol, dass ein Blustbaum das Zentrum der schon erwähnten letzten Landschaft des Künstlers ist? Diesen Blüten-schnee liebte er, dem der Sommersegens folgt. So war's in seiner Kunst: verheissungsvolle Fruchtbarkeit und rotbackige reife Frucht. So lebt sie in unserm Gedächtnis weiter, so wird sie ins dankbar geniessende Bewusstsein der Nachwelt übergehen, eine prachttvolle Einheit von Persönlichkeit und Produktion. Man soll nicht sagen: Ach, wie kurz war dieser Sommer! Man soll sagen: Wie herrlich fruchtbar war dieser Sommer!

Max Buris äusseres Leben ist rasch umrissen. Am 24. Juli 1868 kam er in Burgdorf zur Welt. Den Vater, einen angesehenen Tuchhändler, hat er fünfzehnjährig verloren. Von der Mutter, einer lebensfrohen Rheinländerin, die als eine gütige, feingebildete Frau charakterisiert wird, stammt wohl seine künstlerische Begabung; sie hat selbst in früheren Jahren gemalt als Kunstdilettantin, und in Buris schönem Heim in Brienz sah man ein pietätvoll aufbewahrtes zierlich-sauber aquarelliertes Blumenstück der Mutter. Schon in der Schule stach Max Buri mit seiner Begabung für das Zeichnen hervor; im übrigen war ihm die Schulstube nie ein sonderlich angenehmer Aufenthaltsort. Die Malerlaufbahn leuchtete ihm weit mehr ein als ein langes braves Absitzen der Klassen bei regelmässigem Unterrichtsbetrieb in Fächern, die ihn wenig interessierten. Da hat es sich dann ausserordentlich günstig für ihn geschickt, dass die Mutter mit ihren Kindern — Max war das jüngstgeborene — 1885 nach Basel übersiedelte, wo der Siebzehnjährige, dessen künstlerischer Ausbildung von seiten der Mutter keine Schwierigkeiten bereitet wurden, in die Hände eines ausgezeichneten Lehrers, des Malers Fritz Schider kam, der seit 1876 an der Gewerbeschule unterrichtete. Schider, ein Oesterreicher, hatte in den 1860er Jahren zu den engern Münchner Akademiefreunden Wilhelm Leibls gehört; er verfügte über eine bedeutende Malkultur, die ihm, hätte ihm sein Lehramt in Basel, welcher Stadt er bis zu seinem Tode (1907) treu geblieben ist, mehr Musse zum selbständiger Produzieren gegönnt, schon zu Lebzeiten einen angesehenen Platz unter den deutschen Malern, die wirklich malen konnten, würde gesichert haben. Erst nach seinem Tode ist man auf sein Talent auch in Deutschland immer mehr aufmerksam geworden; schon in mehr als eine deutsche Kunstsammlung sind in den letzten Jahren Werke Schiders eingezogen, und die Kunstzeitschriften beschäftigen

sich eingehend mit seinem Schaffen und seiner Stellung im Künstlerkreise um Leibl herum. Eines seiner Hauptwerke, der chinesische Turm im Englischen Garten in München, erwarb das Basler Museum.

So fand denn der junge Buri gleich zu Beginn seiner Malerlaufbahn einen Lehrer von echt künstlerischem Geist. Dass er den gediegenen Unterricht und die sonstige künstlerische Anregung Schiders als einen Gewinn fürs Leben zu schätzen wusste, beweist die freundschaftlich-dankbare Gesinnung, die Buri seinem ersten Lehrer stets bewahrt hat.

Das nächste Ziel von Buris künstlerischen Lehr- und Wanderjahren war München. Schider, der mit der Isarstadt aufs engste verwachsen war, wird diese Wahl wohl mitbestimmt haben. Die Akademie, die der Achtzehnjährige zuerst besuchte, vertauschte er bald mit dem Privatatelier eines damals vielgesuchten Lehrers, Simon Hollosys, eines Ungarn von Geburt. Bis 1889 arbeitete er bei ihm, und mit Respekt hat er stets von diesem trefflichen, technisch geschickten Lehrer gesprochen. Dann lockte Paris. Bis 1893 verweilte er dort. Die bekannte Akademie Julian nahm ihn unter ihre Schüler auf; bestimmend für seine selbständige künstlerische Entwicklung sind freilich die zwei akademisch gesalbten Maler, die abwechselnd in seinem Atelier korrigierten, Bouguereau und Jules Lefebvre, in keiner Weise geworden. Aber Paris hatte ihm daneben der künstlerischen Anregung genug zu bieten, und er versäumte diese Gelegenheiten so wenig wie einst im Basler Museum die Bekanntschaft mit Meistern wie Hans Holbein und Arnold Böcklin. Er hat jene Pariser Zeit auch zu Reisen benützt, so nach dem Süden, über Frankreichs Grenzen hinaus, nach Algier, wo Biskra vor allem ein von französischen Malern gerne besuchtes Studiengebiet bildete.

Dann zog es ihn wieder, in der ersten Hälfte des Jahres 1893, nach München zurück. Diesmal wurde Albert Keller sein Lehrer. In seinem Atelier hat Max Buri als Privatschüler gemalt, eine Vergünstigung, die er hoch zu schätzen

wusste. Offenbar hat Albert Keller sehr bald gesehen, was für ein Talent in diesem jungen Berner steckte, was für ein ausgesprochenes Maltalent; denn das Malerische war stets Albert Kellers Hauptanliegen, freilich im Sinne pikanter Geistreichheit, wählerisch-mondänen Geschmacks, etwas müder Eleganz. Die Welt dieses zwar in Gais im Appenzell geborenen, aber der Schweizer Luft völlig erwachsenen Künstlers waren chicke Damen in üppigen Boudoirs, Gesellschaften in Gala an kostbar zugerüsteter Tafel bei künstlich-prickelnder Beleuchtung, weiterhin die Darstellung aparter seelisch-physischer Zustände, hysterischer Exaltationen und brünstiger Ekstasen, der pathologischen Mischung von sinnlicher Uebersinnlichkeit und Grausamkeit. Schwer nur stellt man sich den urwüchsigen Max Buri gerade in dieser künstlerischen Atmosphäre vor. Er ist ihr nicht verfallen. Aber das unbestreitbar geistreiche, kultivierte malerische Können Albert Kellers imponierte ihm, von ihm profitierte er mit wachen Maleraugen; die Stoffwelt des Lehrers liess ihn im wesentlichen sicherlich kalt. In einem, um 1894 in München entstandenem Bilde, der „Malerin an der Staffelei“, die in der Zürcher Gedächtnis-Ausstellung hing, der mächtig grossen Leinwand, die eine ziemlich derbe Kunstbeflissene zeigt bei der Arbeit an einem gefühlvollen Bild mit einer Toten auf dem Bett und einer irdisch-überirdischen visionären Assistenz — in diesem Gemälde könnte man vielleicht ein Echo aus den Kunstgefilten Albert Kellers heraus hören. Und an der Schweizerischen Landesausstellung in Genf im Jahre 1896 hing ein wiederum sehr umfangreiches Bild von Buri, das den schmalzigen Titel *Adieu chérie!* führte und — ich zitiere eine Schilderung aus meiner eigenen Feder von Annodazumal — folgendes darstellte: „In Lebensgrösse lehnt ein Mann in Uniform am Fenster, rechts im Bilde, vor ihm am Boden steht ein offener Sarg, der die Leiche einer jungen Frau mit dem toten Neugeborenen im Arm birgt, sie trägt das Hochzeitskleid, den Schleier und Myrtenkranz. Von links her, aus dem Dunkel des Zimmergrundes sind Engelscharen

zu dem Sarg getreten; sie deuten auf die Leiche, andere machen Musik“. Und ich fuhr damals keck fort: Ein grosser Fleiss und ein gutes technisches Können sind hier auf eine unausstehliche Effektszene verwandt worden. Wie mir gesagt wurde — fügte ich bei — ist Buri ein Schüler Albert Kellers; es wäre im höchsten Grade bedauerlich, wenn er diesem gerade die unleidlichen Kunststückchen absehen wollte. — Nun, diese Riesenleinwand existiert nicht mehr. Der Maler Fritz Widmann erzählt mir, wie er damals Max Buri, dessen Bekanntschaft er das Jahr vorher gemacht hatte, 1895, nach allen Noten die Leviten las wegen dieses Bildes, schärfste Worte nicht scheuend. Buri — berichtet Widmann — hörte mir gelassen zu, schaute mich nur immer wieder an, nickte ab und zu bestärkend mit dem Kopf, als wollte er mich ermuntern, fortzufahren. Als ich schwieg, streckte er mir die Hand hin und schüttelte sie kräftig: „D'Ihr heit rächt mit dem was er säget, mir wei Fründe sy und gäng ehrlich säge, wenn's albe einisch bim angere fählt.“ Und mit dem Schmollis besiegelten sie die Freundschaft.

Max Buri fand bald nach der Mitte der 1890er Jahre den Weg nach der Heimat zurück. In München ist noch das lebensgrosse Porträt einer jungen blondhaarigen Dame in blauem Kleid entstanden. Warum wir dieses Bild hier besonders erwähnen? Weil es so ungemein resolut sich zur Farbe bekennt, bis zum Aufdringlichen. Das lag ganz ab von der Manier Albert Kellers, wäre seiner nervösen malerischen Delikatesse durchaus gegen den Strich gegangen.

Von nun an gehört Max Buri seiner Heimat. Im Herbst 1898 trat er in die Ehe mit einer Burgdorferin, deren Herz er mit siegreicher Raschheit sich erobert hatte. In Burgdorf fand die Hochzeit statt. Ferdinand Hodler, dessen Kunst Buri schon 1894 im Berner Salon, dann wieder an der Genfer Landesausstellung einen tiefen Eindruck gemacht hatte, mit dem er aber erst ein paar Jahre später in persönliche, bald herzlich freundschaftliche Beziehungen getreten

war — Hodler, Cuno Amiet, der Luzerner Hans Emmenegger, von Paris her ein treuer Freund Buris, und Fritz Widmann wohnten dem Fest bei. Es sei, erzählt Widmann, ein unvergesslicher Anblick gewesen, als das schöne Paar nach Landessitte die Ehrenrunde allein vor dem allgemeinen Tanzvergnügen durch den Saal tanzte.

In Langnau, wo Buri seine Gattin kennen gelernt hatte, verbrachten die Neuvermählten fast das ganze erste Jahr ihrer Ehe, hierauf siedelten sie nach Luzern über, wo sie dreieinhalb Jahre lebten.

Eines der liebenswürdigsten Bilder Buris, auf dem der Maler, zu Beginn dieses Jahrhunderts, das unsterbliche und unerschöpfliche Thema der Mutter mit dem Kind behandelte, dem er von der religiösen Seite als Darstellung der Madonna künstlerisch trotz zweifachem, der Vernichtung durch seine eigene Hand anheimgefallenen Versuche nicht hatte beikommen können, ist in Luzern gemalt worden. Es klingt in seiner festlichen Farbigkeit wie ein Hymnus auf Buris junges Eheglück. Denn die Mutter ist seine blühend schöne Frau, und das Kind ist sein kleines Töchterchen, das ihm als erstes und einziges Kind in Luzern geboren worden ist. Und die Landschaft, in die der Künstler Mutter und Kind hineingestellt hat, sie mit der Rose im dunkeln Haar, das auf dem Schoss der Mutter stehende, sorglich gehaltene Kind mit der Puppe in der Hand, — die Landschaft ist die herrliche Seelandschaft der Stadt Luzern.

Im Jahre 1903 vertauschte Buri Luzern mit Brienz, dem er dann bis zu seinem Tode treu blieb.

*

*

*

Eine wundervoll leuchtende festliche Farbigkeit liegt über der Brienzersee-Landschaft, wenn die Sonne sie entzündet. Max Buri mit seinem hellen, frohen Temperament passte in diese Natur hinein. Sie wurde der Exponent seiner Kunst. Und sein einfaches, natürliches Wesen fühlte sich in der bäuerlichen Umgebung wohl. Ein Gesellschaftsmensch war er nie, wenn er auch die Geselligkeit durchaus liebte; aber sie musste ungezwungen sein. Wie der grosse Maler Wilhelm Leibl, zu dessen Kunst Buri schon frühe mit Bewunderung emporsah, zog er das Land der Stadt weit vor. Leibl war überzeugt, dass nur auf dem Lande sich die wahre Naturanschauung bilden könne; nur dort fand er die Echtheit der Modelle, in Körperbau, Gesicht, Gehaben, die seiner Kunst Bedürfnis war. In einem Brief an seine Mutter hat sich Leibl einmal dahin geäussert: „Hier in der freien Natur und unter Naturmenschen kann man natürlich malen.“ Buri würde diese Überzeugung ohne weiteres unterschrieben haben. Auch ihn trieb es unwiderstehlich zur vollen Natürlichkeit in der Kunst. Und nun ist es interessant zu sehen, dass er, genau wie Leibl, aus diesem Bedürfnis nach Natürlichkeit die Konsequenz zog: je simpler der Bildvorwurf, desto besser. Buri ist wie Leibl dem sog. Genrebild novellistisch gesprächigen Inhaltes aus dem Wege gegangen. Es gibt ein merkwürdiges und sicherlich zufälliges Zusammentreffen: das erste Interieur-Figurenbild bäuerlichen Inhaltes, das Leibl auf dem Lande gemalt hat, waren die „Dorfpolitiker“, das erste grosse Interieur-Figurenbild bäuerlichen Charakters, das Buri in Brienzen geschaffen hat, behandelt dasselbe Thema: Bauern, zusammengeordnet zu einer Gruppe, deren Aufmerksamkeit auf einen Einzelnen, den glücklichen Inhaber, Interpreten und Kommentator der Neuigkeitspapiere orientiert ist. (Bei Leibl ist es freilich nur ein alter Kataster, der das Interesse der Bauern fesselt.) Ein kluger französischer Kritiker schrieb damals

über das in Paris mit Begeisterung aufgenommene Werk Leibls ungefähr folgendes: Wie kommt es, dass dieses Sujet, das eigentlich gar keines ist, sich selbst genügt? Das kommt daher, dass diese Bauern wahr sind, dass man sie gestern gesehen hat und sie morgen wieder sehen wird, und dass man sicher ist, sie wieder zu erkennen. Es kommt daher, dass sie das, was sie machen, gut und vollständig machen. Es liegt darin, dass in diesem Bild das *animal humain* mit einer seltenen Kraft studiert ist, und es liegt schliesslich darin, dass die Ausführung, abgesehen von der bemerkenswerten Kraft und Eindringlichkeit der Typencharakteristik, für sich ihren eigenen Wert hat, einen persönlichen Stempel.

Das von Leibls Werk Gesagte würde auch auf Buris grosses Gemälde zutreffen. Es ist ein ruhiges Zusammensitzen um einen Gegenstand gemeinsamen Interesses; aber es werden ausser der Aufmerksamkeit keine besondern Affekte wach; die Temperatur bleibt durchaus gemässigt. Ein Genremaler alten schlechten Schlages würde die Personen unter sich in Rapport gesetzt haben, sie hätten Zustimmung oder Ablehnung oder Spott ausdrücken müssen über den oben am Tisch, und dieser selbst wäre verpflichtet gewesen, durch lebhaftes Gestikulation und erregte Miene seine leidenschaftliche Politiker-natur kundzugeben, womöglich gar noch die Farbe seiner Ansichten. Für Buri waren Einfachheit und Wahrheit des Ausdrucks das Wesentliche, und seinem Malerauge und Künstlerempfinden war es eine Wonne, diese bäuerlichen Charakterköpfe und die elben Kleider farbig breit einzubetten in die blaue Helligkeit dieser Stube mit den geweißelten Wänden, in die durch ein Fenster der rückliegenden Wand, wie bei Leibl, nur in einem ganz anders breiten, leuchtenden Strom, das Licht hereinbricht, warme Sonne, die das Geranium auf dem Sims brennen und draussen das Stück See und das steile Ufer jenseits mit seinen wuchtigen Felsbändern und seinen Baumbeständen aufglänzen macht.

Von seinem mächtigen Malerbedürfnis aus, nicht von der Lust am Geschichtenerzählen mit dem Mittel der Malerei

organisiert Max Buri seine Bilder. Der farbigen Erscheinung gilt sein vornehmstes Interesse; nicht von einem bestimmten Bildinhalt geht er aus. Dieser farbigen Erscheinung habhaft zu werden mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln, sie in ihrer vollen Pracht und Energie herauszuarbeiten und zum Bewusstsein zu bringen, das macht die Aufgabe aus, die er sich als Künstler gestellt hat. Dass es freilich gerade diese bäuerliche Umwelt gewesen ist, die Buris künstlerisches Bedürfnis und Wollen angeregt und genährt hat, das ist dann entscheidend geworden für den eminent schweizerischen, bernerisch-autochthonen Charakter seiner Kunst. In dieser Natur, in diesen Menschen fand Max Buri die Welt, die ihm zusagte, ihm zusagte als Maler aber auch als Menschen. Seine malerische Potenz entzündete sich an dieser ländlichen, bäuerlichen Stoffwelt, und dieses künstlerische Behagen ging Hand in Hand mit dem seelischen, gemütlichen.

So verwachsen in Buri künstlerisches und persönliches Interesse und Bedürfnis in einer wundervollen Weise, und es entsteht jener zwingende Eindruck von Einheit der Persönlichkeit mit ihrem Werk, des Schöpfers mit dem Geschaffenen. Wir können uns im Grunde Buris Kunst an gar keinen andern Objekten ausgeübt denken als an dieser einfach-festen, kerngesunden, in Wesen und Handtierung soliden Bäuerlichkeit; sie bedingen sich gewissermassen gegenseitig.

Man schelte diese Welt nicht eng, bedaure nicht etwa, dass fast ausschliesslich an Bauern dieses reiche Talent gewandt worden sei, dass die sog. grossen, monumentalen, geistig geadelten Stoffe fehlen. Wer so sprechen oder denken wollte, der wäre in der Stoffhuberei stecken geblieben, der würde nicht wissen, dass es in aller Kunst letzten Endes nur auf die Intensität ankommt, mit der die zur Darstellung gelangende Welt angeschaut, verarbeitet, hingestellt ist. Soziale und intellektuelle Gradunterschiede des Stofflichen geben für die rein künstlerische Einschätzung seiner Wiedergabe und Vergegenwärtigung keinen gültigen Masstab ab.

Wenn uns beim Betrachten von Max Buris Bauern am

Wirtstisch, beim Spiel der Handorgel, beim Jassen, beim blossen maulfaulen Zusammenhocken um eine Flasche goldenen Waadtländers, im Stübli bei sonntäglichem wohlverdienten Ausruhen, oder in der Küche: wenn in uns bei ihrem Anblick unwillkürlich der Gedanke an Jeremias Gotthelf erwacht, so kommt das nicht bloss daher, dass wir uns bei beiden im selben Bereich währschafter bernischer Bauersame bewegen, sondern weil dasselbe Gefühl von gesunder, erdgewachsener Kraft, von schlichter Wesenhaftigkeit, von unbedingter Echtheit und Wahrhaftigkeit den Leser Gotthelfs wie den Betrachter Buris mit urkräftigem Behagen überkommt; weil bei beiden alles Erkünstelte und Ertüftelte, alles bloss Artistische so vollkommen fehlt. Das rückt den gewaltigen Volksschriftsteller — und etwas anderes wollte Gotthelf niemals sein — und den trefflichen Maler — der auch nur Maler sein wollte und darin seinen besten Ruhm erblickte — so eng zusammen. Die Vitalität der geschilderten bäuerlichen Welt ist beim Maler gleich gross wie beim Dichter.

Im Uebrigen hüte man sich vor einer weiter und ins Einzelne durchgeführten Parallele. Denn mit der Erzählergewalt Gotthelfs ist Buri niemals in Wettstreit getreten, und das Seelische ist bei dem Dichter von Lützelflüh stärker und tiefer. Gotthelf gehörte zu Buris Lieblingsschriftstellern — es sind deren nicht gar viele gewesen, und Gottfried Keller ist selbstverständlich darunter —, aber zu seinem Illustimator wäre er kaum der rechte Mann gewesen. Er hätte sich auch wohl nie zu einer solchen, im Grunde vielleicht ohnehin überflüssigen Aufgabe gewinnen lassen. Erzählendes oder gar Didaktisches in seine Kunst aufzunehmen, ist Max Buri kaum je eingefallen. Es genügte ihm — in seiner künstlerischen Weisheit oder in einem instinktiven Gefühl für die Grenzen der Malerei und Poesie —, mit den Mitteln seiner Palette, mit der reichen, satten, ungebrochenen Pracht seiner Farbe, mit seiner grossen, sichern, einfachen aus der Farbe geborenen Form bäuerliches Dasein und bäuerliche Individuen in ihrer festen, unaufgeregten, natürlichen Gegenständlichkeit

zu schildern, und zwar so, dass eine typische Wahrheit heraus-springt. So ist der Brienzer Maler zu einem eigenen, nur ihm gehörigen künstlerischen Stil gelangt, dem die Grösse, ja gelegentlich die Monumentalität nicht abzustreiten ist. Denn diese Grösse hängt wiederum nicht von dem Gegenstand, sondern von der Gesinnung und der Potenz des Künstlers ab. Der Stil Buris erwächst aus seinem unbedingten Willen zur Farbe. Stil setzt stets eine Steigerung des blossen Naturbildes voraus, je nach dem mehr plastischen oder mehr malerischen Anschauen und Auffassen des Künstlers; aber sowohl bei dem wesentlich plastisch als bei dem wesentlich malerisch gerichteten Künstler wird das Bedürfnis nach Stil im eigentlichsten Sinne, nicht bloss in dem der geistreichen Handschrift, gleichbedeutend sein mit dem Bedürfnis nach Vereinfachung, Verdichtung im Dienste der grossen, klaren Wirkung, im Sinn der vermehrten Schaulbarkeit, nach Sichtbarmachen und Herausstellen derjenigen Elemente im Kunstwerke, auf die es dem Künstler in erster Linie ankommt.

Von einem solchen Stil dürfen wir bei Max Buri sehr wohl sprechen. Es drängte ihn zum grossen Format, zur lebensgrossen Figur. Die Wirtshaus-Politiker von 1904 geben den bestimmenden Auftakt. Wenn Buri zwei Jahre später ein paar Werke geschaffen hat, die von diesem Prinzip der Lebensgrösse abweichen, so sind das im Ganzen Ausnahmen geblieben. Die Dorfmusikanten und das Moritatensängerpaar gehören zu ihnen. Für seinen breit und wohlig ausgreifenden Pinsel, für seinen auf grosse, klare, einfache Farbkomplexe, auf behaglich entfaltete Flächigkeit gerichteten malerischen Vortrag brauchte er die umfangreiche Leinwand, das stattliche Format. Ein unstreitig monumentales Empfinden liegt darin. Auch der ganze Vortrag wächst in gewissem Sinne über den Charakter des Oel-Staffeleibildes hinaus; er hat die schöne Klarheit eines weithin sichtbaren Wandbildes, und die farbige Erscheinung erhält eine schmückende, dekorative Pracht, von einer sichern, eindrucklichen Schlagkraft. So kann man wohl sagen: auch in Buri lebt ein gutes Stück von der

ausgesprochen monumental gerichteten Gesinnung, als deren machtvoll entscheidender Vertreter Hodler heute zu gelten hat. Wenn Max Buri etwas Hodler verdankt, so ist es diese Richtung auf die grosse, einfache, wesentliche Gestaltung, die nie ans Nebensächliche, ans zierliche Beiwerk, an gehäuftes Detail, an einzelne Virtuosenkunststücke sich hängt, sondern das Ganze fest und unentwegt im Auge behält, das Mark herausholt.

Wie angesichts der künstlerisch entscheidenden figürlichen Kompositionen Buris — selbstverständlich gibt es auch in dieser Künstlerproduktion nicht lauter Gleichwertiges — der Eindruck einer stillen Grösse sich einstellt, so angesichts mancher seiner Einzelgestalten — es sei etwa trotz seinem bescheidenen Format an den beim Wein Sitzenden in unserer Sammlung erinnert —, seiner Bildnisse, seiner Studienköpfe. Diese Brienzer Bauern und Bäuerinnen, was für eine unvergleichliche Galerie von Charakterköpfen bildeten sie in der Zürcher Ausstellung! Buri hat an sie dieselbe malerische Meisterschaft, dieselbe lebendige Formgebung gewandt wie an seine eigentlichen Bilder; Gradunterschiede der Qualität gibt es hier nicht. Im Moment, da Buri einen solchen Bauer, eine solche Bäuerin malt, sind sie seinem Pinsel das Wichtigste auf der Welt. Und sie erhalten unter seiner Hand, in der souveränen farbigen Durchführung, die mit den Jahren immer freier und sicherer und breiter aus der Farbe heraus die meisterliche Form gewinnt, eine Lebensfülle von vollkommener Durchsichtigkeit und überzeugender Wahrheit.

„Man male den Menschen so wie er ist, da ist die Seele ohnehin dabei“: Wilhelm Leibl hat diese Maxime geprägt. Nach ihr hat auch Max Buri gemalt. Er richtet sein Absehen nicht ausdrücklich auf die Charakteristik, sie stellt sich einfach ein als immanentes Ergebnis seiner künstlerischen Anschauungs-, seiner malerischen Gestaltungskraft. Lauter einfache Menschen, meist gutmütiger, braver Art — ein leidenschaftlich-dunkler Kopf wie der unvergessliche des Wilderers ist bei Buri eine Seltenheit —; im Ausdruck ruhig, nicht im

Moment einer besondern Wallung, eines heftigen Affektes von Freude oder Trauer; gerade dadurch wird ihre Wirkung über das Individuelle, Momentane hinaus ins Typische, Allgemeingültige, Bleibende gesteigert. Und aus diesen bäuerlichen Physiognomien bricht, wie bei dem grossen Gotthelf, das ewig Menschliche hervor.

Eine schweizerisch vollkommen bodenständige Kunst bescherte uns Buri. Wir erkennen unser Volkswesen in ihm in seiner echten, phrasenlosen, soliden, zäh beharrenden, bedächtig umfassenden Art. Echt alemannische Luft umwittert seine Menschen. Zum tapfern Schneiderlein, einem der seltenen Bilder mit einem Anflug zum Anekdotischen, würde Joh. Peter Hebel sofort eine lustige Kalendergeschichte eingefallen sein. Sie reden ihren urchigen Dialekt, diese Bauern Max Buris. Man hat in Deutschland das durch und durch Germanische in der Kunst unseres Berners durchaus empfunden und freudig gewürdigt. Man sah die Werke und den Menschen Buri gerne in Deutschland. Was er als Mitglied der schweizerischen Kunstkommission im Vorstande des „Verbandes der Kunstfreunde in den Ländern am Rhein“ gegolten, hat der ausgezeichnete erste Vorsitzende dieses Verbandes, der greise, noch vornehm aufrechte Freiherr v. Heyl nach Buris Tod öffentlich bezeugt: „als Künstler hochgeschätzt“ — so schrieb er in den Düsseldorfer „Rheinlanden“, der vornehmen Monatsschrift für deutsche Kunst und Dichtung — „als Mensch um seiner Mannhaftigkeit willen herzlich geachtet, im Urteil sicher und ohne Falsch: war er ein sicherer Rückhalt, wo es das Ganze gegen Halbes zu fördern galt. Selber wie wenige ein neuer alter Meister und deutschem Volkstum mit unwandelbarer Liebe zugetan, stellt er ein Stück deutschen Schweizertums vom Schlage Gottfried Kellers dar, das wir freudig in unserm Verband sahen. Die Schweiz hat mit ihm ihren volkstümlichsten Künstler verloren, die deutsche Kunst einen ihrer echtsten Söhne: wir müssen überdies den Verlust einer aufrechten, heimatstolzen Persönlichkeit beklagen.“

Der Mensch Buri: wie seine Malerei kraftvoll, frisch, gediegen, ehrlich, aus einem Guss. Schon in seiner Erscheinung das gewinnende, sofort sympathische Bild gesunder, kräftiger Männlichkeit. Das helle Auge der Spiegel seelischer Lauterkeit. Oft und gerne hat er sich porträtiert. In der Meisterzeit seines Schaffens stellte er sich auch dar im Zusammenhang und Zusammenklang mit der geliebten Natur, die ihn umgab, mit den grünen Matten und Bergen, dem leuchtenden See, Mensch und Natur aufs engste verwachsen, zusammengehörig wie Seele und Leib. Seinen Freunden war er der treueste Freund, seinen Kollegen der beste, zuverlässigste Helfer und Mitstreiter, wo es dem Kampf gegen Unkunst und Hinterhältigkeit galt. Wer ihm begegnet ist, nahm den beglückenden Eindruck eines fest und sicher in sich geschlossenen, in seiner Kunst reichen, in seinem Familienleben besonnenen Menschen mit sich. Was Frau und Tochter, sein einziges Kind, ihm waren, was er ihnen war, ahnten alle, die in sein behagliches Heim hineinblicken durften. Die zärtlichen, schönen Porträts, die er ihnen gewidmet, sprechen die beredte Sprache eines Glücklichen. Ein Freund froher Geselligkeit, von kargem, aber treffendem Wort, war es ihm bei einem tüchtigen Trunk wohl, und die Handorgel spielte er als Meister. Als ein Kollege ihm einmal sagte, ein schöner voller Arbeitstag sei doch das Herrlichste, was es gebe, da meinte Buri trocken-launig: „Nein, das Herrlichste ist der Durst nachher“. Reicher, neidlos anerkannter Erfolg war seiner Malerei beschieden, im Ausland wie im Inland; er hat ihn froh, aber nicht hochmütig gemacht. Von einem Ehrgeizigen war nichts in ihm. Er übte die Kunst um ihrer selbst willen aus, *l'art pour l'art* im besten, unauffektierten, gesündesten Sinne. Er ertrug die Kritik, war er doch nicht selten sein eigener schärfster Kritiker, wovon manches vernichtete oder nur in Fragmenten erhalten gebliebene Bild

zeugt. Vor fremder Grösse beugte er sich in Verehrung; was ihm aber nicht gross, nicht bedeutend schien, dafür fand er das unverschleierte Wort. Rücksichten kannte er keine andern als die auf sein Aufrichtigkeitsbedürfnis.

Klarheit der Ansicht, Heiterkeit der Aufnahme, Leichtigkeit der Mitteilung, das ist es, was uns in der Kunst entzückt — hat Goethe einmal geschrieben. Diese Eigenschaften sind köstlicher Besitz von Max Buris Malerei. Darum entzückt und beglückt sie uns. Und Rembrandt wird das scheinbar so simple, im Grunde erschöpfend weise Wort zugeschrieben: Ein Werk ist vollendet, wenn der Künstler, darin seine Absicht erreicht hat. — Die Reihe solcher rund in sich vollendeten Werke Buris ist wahrlich stattlich genug. Sie reicht aus für einen dauernden Ruhm. Nicht nur in der Geschichte der schweizerischen Kunst, auch in der deutschen Kunst hat er seinen Platz. Das Genre der Malerei, das er als Meister pflegte, die Bauernmalerei hat durch ihn eine ganz neue Physiognomie erhalten: Buri hat sie dem strahlenden Leben der Farbe erobert. Damit reiht er sich ein in die gesegnete Phalanx der Künstler, die wieder die Sprache der lichten, farbigen Schönheit der Welt entdeckten und zu ihrem malerischen Evangelium gemacht haben. Von Impressionismus darf man freilich bei ihm nicht reden. Buri hat sich aus ihm nie sonderlich viel gemacht. Die ungebrochene Pracht der Lokalfarbe sollte sich festlich auswirken dürfen. Aus diesen klaren Farbenelementen hat er mit breitem, flüssigem Strich seine Bilder aufgebaut, hat ihnen die volle, unmittelbare, leuchtende, köstliche Frische und grossdekorative Wirkung zu verleihen gewusst, hat alles in das warmflutende Medium der Sonnigkeit eingebettet, freilich nicht darin aufgelöst oder verflüchtigt. Die neue Sinnenfreude der Kunst an Farbe und Licht lebt und wirkt auch in Max Buri, das echte Malertemperament, das aus dem eigensten Wesen der Farbe heraus saftvoll-souverän gestaltet. „Am farbigen Abglanz haben wir das Leben.“



Zum Text und zu den Bildern.

Zum Text dieses Neujahrsblattes sei folgendes bemerkt. Er ist unter dem noch ungebrochen frischen Eindruck der Zürcher Gedächtnisausstellung entstanden. Er stellt den Versuch dar, eine Synthese der künstlerischen Potenz Max Buris zu gewinnen. Auf die entscheidenden Merkmale seiner Kunst, an die wir sofort denken, wenn sein Name genannt wird, kam es mir an; auf das, was sein eigenstes und nur ihm eigenes Wesen ausmacht. Von dieser nicht sowohl das Werden als das Sein von Buris Kunst betonenden Darstellung nachträglich abzuweichen, sie zu einer Jahr um Jahr den Schöpfungen des Malers folgenden, diese einzeln wertenden, auf möglichste Vollständigkeit abzielenden Studie auszugestalten, konnte den Verfasser um so weniger reizen, als im Sommer 1916 eine stattliche Monographie über Max Buri, sein Leben und Werk aus der Feder des Basler Kunstschriftstellers Dr. Hans Graber (Verlag Benno Schwabe & Co., Basel) erschienen ist, die gewissenhaftes, reich dokumentiertes Studium und verständnisvolles Urteil durch eine Fülle trefflichen Abbildungsmaterials zu stützen in der Lage war. Für einiges wenige Tatsächliche bin ich dieser wertvollen Publikation zu Dank verpflichtet; im übrigen ergab sich keine Veranlassung zu Eingriffen in den Text, der gerade dadurch seine Existenzberechtigung neben jenem Buche erweisen möchte, dass er einen andern Weg, der Künstlererscheinung Max Buris habhaft zu werden, einschlägt. Der knappe Umfang des diesjährigen Neujahrs-

blattes hängt unmittelbar zusammen mit der von der üblich gewordenen Form solcher Künstlerbiographien abweichenden Behandlungsweise. Als Ausnahme von der Regel mag man sie für diesmal gelten lassen.

So viel vom Text. Und nun unsere Abbildungen. Durch das freundliche Entgegenkommen des Verlags der von Wilh. Schäfer herausgegebenen Monatsschrift „Rheinlande“ (A. Bagel, Düsseldorf) ist es uns möglich geworden, an die Spitze des Blattes die seinerzeit von den „Rheinlanden“ dargebotene ausgezeichnete farbige Reproduktion eines bäuerlichen Charakterkopfs zu stellen. So tritt der Leser des Neujahrsblattes von vornherein in lebendigen Kontakt mit der prachtvoll breit und frei strömenden, die Form fest und sicher aus der Farbe heraus entwickelnden Malerei Buris, also dem Element, das seinen Rang in der Kunst bestimmt.

Die dem Text folgenden Schwarzweiss-Reproduktionen vermögen natürlich von diesem entscheidenden Faktor, der Farbe, keinen irgendwie zureichenden Begriff zu vermitteln. Um so dankbarer wird man die Wegleitung der farbigen Reproduktion für die ergänzende Tätigkeit des Auges entgegennehmen.

An der Spitze der Abbildungen steht die Studie eines alten Mannes, die Paris 1892 datiert ist, also eine Arbeit des Vierundzwanzigjährigen darstellt. Streng frontal ist der Greis gegeben, aus rotbraunem Grund heraus gemalt, in braunem Kleid, ein zermürbter Alter mit verfallenen Zügen und müden blauen Augen. Aus dem Braun leuchtet die weisse Manschette des Hemdes wirksam heraus. Das Ganze ungemein schön und weich auf reich nuancierten Ton hin gemalt.

Es sei gestattet, von dieser ersten Tafel weg unmittelbar auf die fünfte den Blick zu richten. Wiederum ein alter Mann, wieder das Motiv des Auflegens der beiden Hände auf einen Stock, wiederum die Halbfigur auf dunklen neutralen Grund abgesetzt. Zwanzig Jahre liegen zwischen jenem und diesem Alten. Wie flau kommt uns dem Bilde von 1912 gegenüber das von 1892 vor: nicht mehr die weich verschwimmende Silhouette, sondern ein energisch-klarer Kontur von lebendiger Schlagkraft. Wie dann aber vollends die Form ein unerhört reiches Leben gewonnen hat; wie die Hände, auf deren Wiedergabe der reife Buri stets das genaueste, liebevollste Studium gewendet hat, zu wahren Kabinettstücken individueller Charakteristik geworden sind; wie neben dem farbigen ein seelischer Organismus entstanden ist: das erhellt mit einem Schlage den gewaltigen Weg empor in der Entwicklung des Künstlers.

In München entstand 1893 das Interieurbild mit dem Husaren, den beiden Mädchen und einem ältern Paare am Tisch. Für uns hat

das Gemälde nach verschiedenen Seiten seinen Wert. Zum erstenmal schildert Buri das Zusammensitzen von Personen in einem Raum, ein Thema, das recht eigentlich ein Lieblingsthema seiner Kunst geworden ist. Und die Art, wie er gleich in diesem Fall die Aufgabe anpackt, ist höchst bezeichnend für ihn. Wie hat er sich so gar nicht von der übeln Genremalerei ins Garn nehmen lassen. Was „geht“ auf diesem Bilde? Einfache Menschen sitzen bei einander. Der Husar raucht seine Virginia; er hebt schwerfällig sein Glas, um dem Alten im Hut zuzutrinken, der ganz sachlich Bescheid tut. Die Mädchen, eins vor, eins hinter dem Tisch, sehen gelassen zu; aus dem seelischen Geleise wirft sie die Gegenwart des ziemlich ungeschlachten Soldaten keineswegs, und auch dieser hat für die hübschen Dinger nichts Besonderes übrig. Irgend welche Fäden werden beidseits nicht angeknüpft. Es wird auch nicht geschwätzt und gelacht. Den Maler interessiert das Malerische der Gruppe: die bunte Uniform, die sonntäglich saubern, schmucken Kleider der Mädchen, der Einfall des Lichtes durch das hochliegende breite Fenster an der Rückwand und sein Spiel auf den Gesichtern und den Gegenständen. Der Vortrag ist ungemein liebevoll und von leichter Flüssigkeit; der blaue pelzverbräunte Mantel des Husaren ist vortrefflich gemalt, ebenso das Kleid und die duftige geblünte Schürze des im Vordergrund im Profil sitzenden Mädchens, über dessen blondem Haar der feine Glanz des Lichtes liegt. Auf dem hohen Fenstersims leuchten Geranien, die Buri so sehr liebte, und in einem Glas stecken Stiefmütterchen (denen man in des Künstlers frühestem Blumenstück, Ende der 1890er Jahre, begegnet). Solche, die mit Arbeiten Hollosys, Buris Lehrers bei seinem ersten Münchner Aufenthalt, vertraut sind, glauben vor allem in diesem Interiurbild des Berners die treffliche Schule des genannten Malers wiederfinden zu können. Eine tüchtige, malerisch ungemein ansprechende Leistung Buris stellt diese (affektlose) „Unterhaltung“ auf jeden Fall dar.

Die Dorfpolitiker in der Wirtsstube, das für Buris Kunst eigentlich entscheidende Werk des Jahres 1904, haben ihre Charakteristik im Text gefunden. Das als Bundesdepositum ins Basler Museum gelangte Bild fixiert denjenigen Buri, der in die Kunstgeschichte übergehen wird.

An vierter Stelle folgt die Unterhaltung am Wirtstisch, von 1912, eine der Grosstaten des Künstlers: die drei dunkelgekleideten Männer, die wohl einen zum ungewohnten Zylinder verpflichtenden Anlass hinter sich haben und sich von ihm erholen bei einer Flasche dunklen Weins, an der freilich nur die Zentralfigur mit der Zeitung Teil hat. Wieder ein unaufgeregtes Beisammensitzen, die Unterhaltung schlägt keine hohen Wellen. Auf die gelbliche neutrale Wand sind sie abgesetzt. Der hinter der Mittelfigur aufgehängte Mantel und vorn auf der Bank

der Zylinder markieren zur Horizontale des Tisches die feste Vertikale, von der der Zylinder des Alten so drollig-lebendig etwas nach links ausweicht. Das Ganze mit breiter Maestria gemalt; die farbige Schönheit von wahrer Vollendung. Man sieht hier: auch ohne alles laute Blau der Blusen, das Buri ja sehr liebt, und ohne brennende Geranien und rote Vorhängelein kann der Künstler farbig reich im vollen Sinn des Wortes sein. Die ganze Komposition rechnet mehr mit der Flächen- als mit der Raumwirkung. (Nebenbei bemerkt: vor kurzem ist eine vorzügliche farbige Reproduktion dieses Bildes, dem eine eigentlich klassische Bedeutung im Lebenswerk Buris zukommt, in der graphischen Kunstanstalt von J. E. Wolfensberger in Zürich erschienen.)

Der Blick vom Gurten bei Bern, 1908 entstanden, gehört zu den vorzüglichsten Landschaften des Künstlers. Buri ist in der Landschaft fast auffallend langsam zu dieser einfachen, klaren Grösse der Struktur emporgestiegen. In diesem Werke hat er sich ganz gefunden. Man darf vielleicht sagen, dass in der Gurtenlandschaft der befruchtende Eindruck von Hodlers Landschaftsstil sich geltend macht; aber mit völliger Freiheit verarbeitet und dem malerischen Vortrag Buris untertan gemacht. Ein Zitat aus Gotthelf mag diese prächtige Landschaft begleiten: „Das freundliche, üppige Gelände stieg allmählich empor und ward zu der hehren Terrasse, die Gottes selbsteigene Hand sich auferbaut im Schweizerland, die von Stufe zu Stufe zu den eisigen Palästen führt, deren wunderbare Majestät die Seele mit Staunen füllt, die dem Gemüte zu Tempeln werden der Anbetung.“

Als Probe der von Buri ebenfalls gepflegten Stillebenmalerei diene das Blumenstück „Rosen“, gelbe und rote, aus dem Jahre 1913: festlich frisch und rauschend in der farbigen Erscheinung, gross und wesenhaft gesehen.

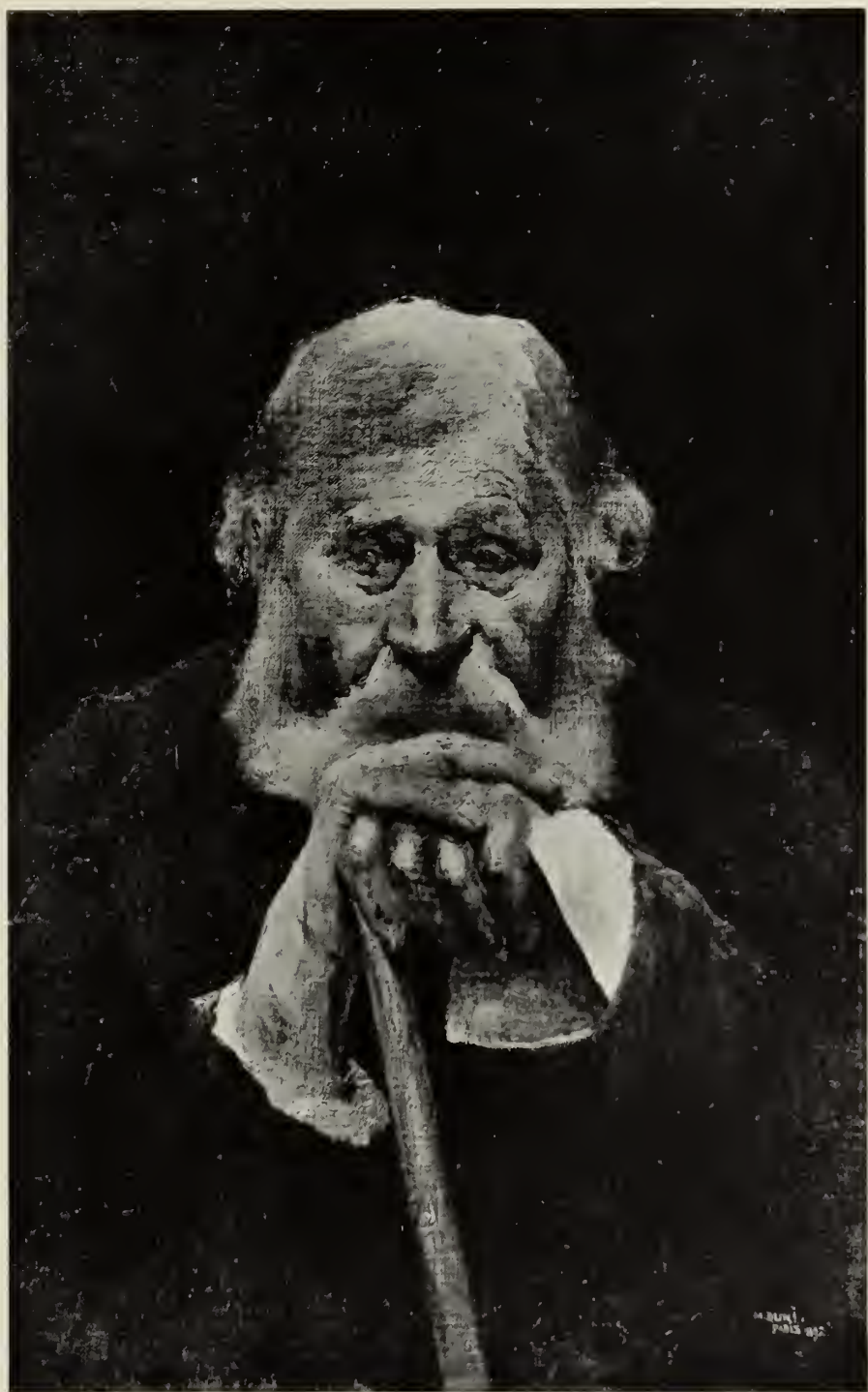
Das Selbstbildnis des Künstlers, das in den Besitz der Zürcher Kunstgesellschaft gelangt ist, zeigt den fünfundvierzigjährigen Künstler. Das grosse helle Auge in dem dunkelhaarigen Kopf dominiert mächtig. Breit, fest, behaglich wie Buris Kunst wirkt der Kopf. Im klaren Blick wohnt eine treue Gutherzigkeit. Man möchte zu diesem Porträt die Verse Fontanes schreiben: „Der ist in tiefster Seele treu, Wer die Heimat liebt wie du.“

Vier Aufnahmen des Mittelsaals der Ausstellungsräume im Kunsthaus, als Buri in ihnen als lebender Toter herrschte, schliessen die Serie der Tafeln. Sie werden den Besuchern der Gedächtnisausstellung schöne Erinnerungen wecken. Auf der einen sehen wir die den Saal abschliessende Wand, der neben den drei Porträten, die den Künstler, seine Gattin, und seine Tochter darstellen, das wunderschöne Bild der ihren Sonntagsfrieden beschaulich geniessenden Alten (von

1910) und das unvollendet gebliebene Gemälde mit dem blaubleusigen Mann, der Frau und der Tochter in der Bernertracht am Tisch einen besonderen Glanz verliehen. Dieses unvollendete Bild vermittelte den lebendigsten Einblick in die meisterlich sichere *alla prima*-Malerei Buris, die nicht zuletzt seinen Arbeiten die unerhörte Frische und Unmittelbarkeit verleiht. Wie Leibl hat Buri Stück für Stück gleich fertig heruntergemalt. Das Bild stand klar vor seinem innern Auge. Umständlicher Skizzen und Studien bedurfte es nicht. Die ganze farbige Rechnung von Hell und Dunkel, von Warm und Kalt, das ganze dekorative Gefüge, wenn man so sagen darf, hatte er fest im Kopf, wenn er an das Malgeschäft ging.

Gezeichnet hat Buri nicht viel, Studienblätter gibt es von ihm sozusagen keine. Die zwei köstlichen Zeichnungen, die wir hier reproduzieren, gehören zu den Seltenheiten. Erstaunlich lebendig sind mit einem Minimum von Mitteln die beiden Köpfe charakterisiert. Jeder Strich sitzt, keiner ist überflüssig. Die Kunst des Weglassens als Charakteristikum einer guten Zeichnung ist meisterhaft geübt. Der rein lineare Charakter des einen Blattes ist so vollendet wie der malerisch empfundene des zweiten — des Mannes, der sich seine Pfeife anzündet. Und über beiden liegt das volle Behagen des lachenden Humors.





1. Alter Mann, 1892.



2. Unterhaltung, 1893.



3. Die Politiker, 1904.
Eigentum der Schweiz. Eidgenossenschaft, dep. in der
Öeffentlichen Kunstsammlung Basel.



4. Politische Unterhaltung, 1912.
Mit Genehmigung des Verlags Velhagen & Klasing, Leipzig.



5. Berner Bauer, 1912.



6. Blick vom Gurten bei Bern, 1908.



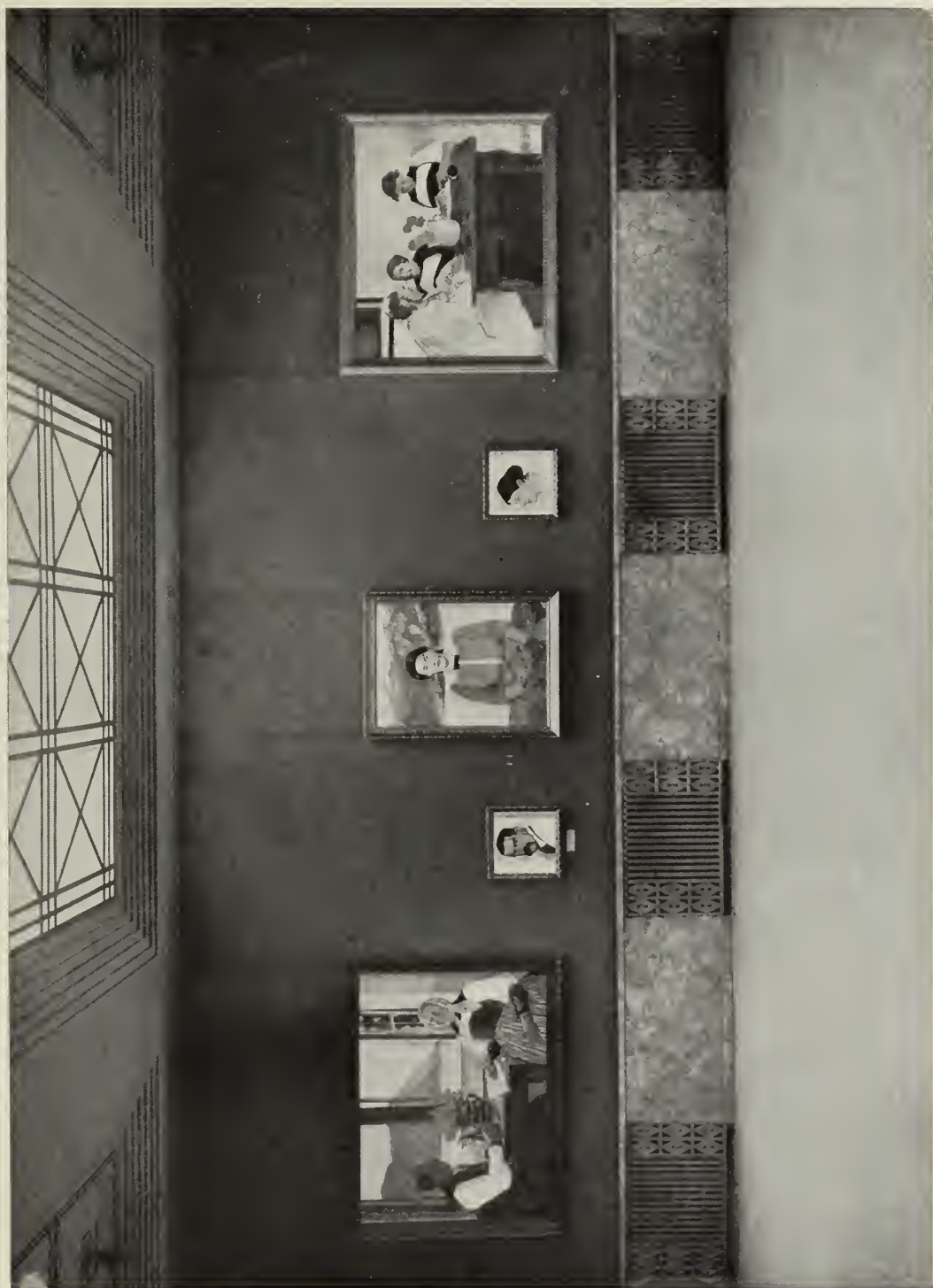
7. Rosen, 1913.



8. Selbstbildnis, 1913.
Eigentum der Zürcher Kunstgesellschaft.



9. Gedächtnisausstellung Max Buri, Ostwand.



10. Gedächtnisausstellung Max Buri, Südwand.



11. Gedächtnisausstellung Max Buri, Westwand.



12. Gedächtnisausstellung Max Buri, Ostwand.



